

Adriana Zangara

Au-delà de l'œil originaire : l'image et le récit

Reliée par la voie étymologique à l'histoire, la vision occupe traditionnellement une place de choix dans le cadre de la pensée de l'origine. De l'origine aussi bien au sens du fondement de la connaissance historique que du commencement de l'histoire de l'histoire : la dérivation du mot grec *historia* de *idein* (voir) est censée authentifier la valeur de l'autopsie en tant que principe de véridicité du récit et autoriser en même temps l'identification du témoin oculaire à la plus ancienne figure de l'historien¹. Entretien pendant longtemps par la tradition historiographique, cette double valeur d'origine attribuée à la vision deviendra par la suite, avec la transformation de l'histoire en discipline scientifique, un élément constitutif de l'image moderne de l'histoire des Anciens. Interrogée à l'aune des exigences de méthode formulées par la critique historique, celle-ci sera alors rangée dans le cadre de ce que Hegel appelait l'histoire « originale » et ne cessera pas, par là-même, de nous apparaître comme une histoire « originaire », autrement dit : comme la première expression d'un savoir encore inentamé par l'expérience moderne de la coupure et de la médiation².

En choisissant d'étudier non pas la vision au sens premier mais le *comme si* de la vision, cet ouvrage propose d'emblée un renversement de la perspective à laquelle la tradition de l'œil originaire nous a accoutumés. Car, tout d'abord, cette « vision » n'est pas origine, mais effet de l'histoire : c'est une fiction de vision produite par le langage qui inverse, *de facto*, l'ordre originaire des termes du rapport entre voir et histoire. De sorte que le regard que nous portons sur les commencements de l'histoire change aussi de visée et, quittant la dimension méthodologique de l'établissement des faits, se tourne plutôt vers l'opération de représentation de ceux-ci. Cette

problématique, d'ailleurs, loin de nous renvoyer aux temps les plus reculés de l'historiographie grecque, ne surgit que tardivement, au courant de l'époque hellénistique et romaine, à un moment crucial où les Anciens cessent progressivement de désigner par le mot *historia* l'enquête, au sens hérodotéen, et commencent à l'employer pour signifier le récit de ce qui est advenu. C'est à ce moment que la question du voir se déplace du témoin vers le lecteur, de l'autopsie du présent vers la représentation du passé et que la nécessité de « faire voir » s'impose comme une tâche majeure de l'histoire, dont l'historien ne s'acquitte que lorsque le lecteur-auditeur « croit voir ce qui a été dit³ ». L'attribution explicite d'une fonction « ostensive » au récit historique marque un tournant majeur dans la longue histoire de l'*historia* : censé transformer « l'auditeur en spectateur⁴ », et « faire de l'écoute la vue⁵ », ce récit ne peut assurer la convertibilité du dire en « voir » qu'au prix du renversement de l'ancienne opposition sur laquelle le privilège de la vue, au sens de l'autopsie, était fondé. Dénué de tout rapport immédiat et spontané avec la vérité, le *comme si voir* va entraîner l'histoire dans l'univers polymorphe et ambigu de l'image et de l'imaginaire d'où, finalement, elle n'est plus jamais sortie. Car, chaque fois que l'histoire s'est pensée comme récit, le problème de la représentation s'est posé au premier plan, comme en témoigne la réflexion menée dans les trente dernières années sur le récit historique « entre science et fiction », ou encore la toute dernière réflexion de Paul Ricœur autour de l'aporie de l'image historique⁶. Interroger ce lien étroit noué par les Anciens entre le récit historique et l'image, c'est sortir leur historiographie du paradis originnaire où la science historique moderne a fini par l'enfermer, et l'envisager comme le lieu du surgissement d'une problématique de très longue durée.

Les conditions de ce surgissement, pourtant, nous détournent d'emblée de la tentation de nous installer hâtivement dans une trop grande familiarité avec les soi-disant « pères de l'histoire ». Car force est de constater que ce qui a rendu possible, de nos jours, le questionnement épistémologique et rhétorique sur le récit historique et la fonction poétique de la représentation du passé, a été précisément le renversement du présupposé qui, à l'époque hellénistique et romaine, avait permis à l'histoire de devenir récit et de se concevoir comme la représentation de ce qui s'est passé. À savoir, l'idée que les *res gestae*, contrairement aux *res fictae* du poète et à la *res dubia* de l'orateur, sont déjà « faites » et l'historien n'a qu'à les « montrer » ; elles sont séparables de l'*historia rerum gestarum* comme le fond l'est de la forme et la cause de son effet ; elles lui sont aussi antérieures et extérieures que la chose reflétée l'est au miroir qui la reflète⁷. Faudrait-il en conclure que cette conception de l'histoire, devenue l'emblème du réalisme naïf, ne laisse transparaître le surgissement du problème de la représentation que dans le travail qu'elle accomplit pour l'occulter, à grand renfort de distinctions jusqu'à nos jours ? Mais on manquerait ainsi toute l'ambiguïté que

recèle, en fait, cette conception de l'histoire : regarder l'ancien miroir de l'histoire pour y chercher autre chose que l'image inversée des présupposés de la réflexion actuelle, c'est découvrir la multiplicité des manières dont l'*historia* a pu être « vue » et « montrée » par tous ceux qui, dans l'Antiquité – historiens, rhétoriciens, philosophes ou scientifiques – ont réfléchi sur son statut et sa fonction. En nous invitant à traverser la surface apparemment lisse de ce miroir, cet ouvrage nous propose d'envisager cette multiplicité d'images comme autant de reflets de différentes « théories » du récit historique : de différentes façons de construire un point de vue, un dispositif permettant de « voir » et de « faire voir » l'histoire dans une perspective plutôt que dans une autre.

Deux manières de « voir » le récit de l'histoire : *empeiria et epideixis*

Saisir cette ambiguïté c'est avant tout comprendre le sens de la problématique qu'engendre le partage *res gestae/historia* dans un contexte où l'absence de considération du sens que le récit donne aux faits qu'il raconte fut d'abord la conséquence de deux manières assurément antinomiques de concevoir la « vérité » de la matière historique et le statut du récit lui-même. Car, si l'histoire ne devient récit qu'à partir du moment où, autour du iv^e siècle, s'opère le partage entre *historia* et *res gestae*, ce récit place d'emblée l'histoire face à une alternative qui est aussi, pour les historiens, une double impasse. Marquée, d'un côté, par la célèbre définition aristotélicienne de la narration historique comme simple *legein ta genomena*, et, de l'autre, par la conception isocratéenne et par la suite latine de l'histoire comme *opus oratorium*, cette alternative explicite toute l'ambivalence du rapport que l'écriture de l'histoire entretient avec son dehors. Car, si les faits sont déjà « faits » alors, ou bien le récit qui les montre n'est qu'une simple duplication du réel qui ne vaut que pour *ce qu'il rapporte*, ou bien il ne vaut que pour la *manière* dont l'historien raconte, pour son talent et sa maîtrise de l'art de l'exposition. Dans le premier cas l'histoire, prisonnière, contrairement à la poésie, de la vérité empirique de ce qui a eu lieu, partage les limites épistémologiques de son objet : incapable de dominer par des liens conceptuels la dispersion infinie de ses objets, et donc de passer du particulier à l'universel, elle se range, dans la perspective de l'opposition épistémologique entre *peira* et *logos*, du côté du constat empirique. D'Aristote à Sénèque, en passant par Sextus Empiricus et Galien, l'histoire-récit des historiens sera destinée ainsi à partager, aux yeux des philosophes, toutes écoles confondues, le même statut que l'histoire-information des grammairiens et des médecins empiristes. Envisagée, en revanche, dans la perspective de l'opposition rhétorique entre *agone* et *epideixis*, l'histoire, libre de toute exigence

probatoire face à un vrai censément avéré et incontestable, sans rapport avec les enjeux du présent mais visant la postérité et la gloire, finit par se ranger exactement là où Aristote avait exclu qu'elle se trouve, c'est-à-dire à côté de la poésie, mais d'une poésie rhétoriquement entendue comme *epideixis*. C'est pourquoi, d'Isocrate à Quintilien, les rhétoriciens qui s'intéressent à l'histoire s'en tiennent aux questions formelles : ils respectent les exigences d'un genre qui est fait pour l'*ostentatio*, non pour la *demonstratio*.

Constat empirique, performance littéraire : dans les deux cas, ce qui est nié c'est précisément la fonction enseignante que revendiquent les historiens : l'ambition de l'histoire d'explicitier le sens du réel et d'agir sur celui-ci, au moyen de ses « leçons ». Le dispositif de séparation entre *res gestae* et *historia*, ne serait-ce que pour les issues aporétiques qu'il engendre, apparaît alors moins comme la réponse à une question que les Anciens auraient cru trancher ou occulter de cette manière que comme la source du questionnement d'où découle finalement la réflexion historique sur la représentation. Saisir le fonctionnement de manières de « faire voir » aussi complexes que la *sunopsis* dans la science de l'histoire universelle polybienne ou de l'*enargeia* dans la rhétorique de l'*historia magistra vitae*, c'est comprendre la question à laquelle elles s'efforcent de répondre : comment échapper à la fois à la référence insignifiante d'un récit-copie et à l'auto-référence d'un récit où l'acte de raconter finit par se scinder du réel lui-même ? Une question qui, mise en résonance avec les interrogations actuelles, fait apparaître les structures profondes, les termes mêmes des antinomies d'où prennent forme, encore aujourd'hui, nos débats sur le récit : est-il un constat ou une performance ? montre-t-il ou démontre-t-il ? rapporte-t-il ou explique-t-il ? La réflexion sur la narration et la représentation historiques n'a donc cessé de se mouvoir entre ces deux pôles extrêmes et antinomiques qui correspondent d'ailleurs exactement aux deux aspects par lesquels les Anciens définissaient le statut de l'image mentale : la réplique de l'absent, propre à l'image en tant que copie (l'*eikon*), et l'exhibition d'une présence qui caractérise, en revanche, l'image en tant que visibilité offerte aux yeux (le *phantasma*)⁸. Effet de très longue durée de la distinction *res gestae/historia*, l'équation ancienne entre raconter et représenter a fini par survivre à l'effacement de la distinction elle-même : en liant étroitement le destin de l'*historia* à celui de l'image, les Anciens ont durablement inscrit dans l'interprétation de la nature et de la fonction du récit historique les apories qui découlent de ce que nous appelons aujourd'hui la structure bipolaire de l'idée de représentation, à savoir, sa double dimension transparente et opaque, transitive et intransitive

Deux manières de « faire voir » l'histoire : *sunopsis* et *enargeia*

Les deux manières de « faire voir » analysées dans cet ouvrage – qui correspondent aux deux grandes catégories de la vision historique : la « vision de loin » et « la vision de près » – s'inscrivent pleinement dans cette problématique et explicitent la dialectique complexe de l'image, entre le renvoi à l'absence et la visibilité de la présence. Conceptualisées au moyen des notions de *sunopsis* et d' *enargeia*, ces modalités de la représentation historique sont à la fois deux manières de « faire voir » les *res gestae*, et deux manières par lesquelles l' *historia rerum gestarum* se montre elle-même aux lecteurs en exhibant sa capacité de « faire voir ».

Identifiée, par Lucien, au point de vue zénithal et détaché du Zeus homérique capable de « voir des deux cotés¹⁰ », la *sunopsis*, en tant que modalité transparente et transitive de représentation des faits, exprime, à partir de Thucydide, l'exigence d'impartialité d'un récit qui, en dépassant tout ce qu'il y a de partiel dans chaque point de vue, sait offrir à ses lecteurs l'indispensable ressaisissement unificateur des diverses expériences dans lesquelles se disperse un événement. Mais comment rendre la synchronie des événements dans la diachronie inévitable du récit ? L'idéal d'une représentation synoptique qui serait une *mimésis* du *tota simul* finit par buter sur les limites de l'écriture narrative ou, plus exactement, sur les limites de la compréhension du lecteur : obligé de courir après les événements concomitants, le lecteur de Thucydide, comme le remarquait Denys d'Halicarnasse, finit par ne plus rien comprendre¹¹. S'impose alors une autre conception de la *sunopsis* en tant que critère de la bonne composition du récit. C'est pour rendre à la fois facile et agréable au lecteur la compréhension d'un récit qu'il faut, comme le recommandent Cicéron, Denys d'Halicarnasse et Lucien, lui donner une forme « organique ». Car la forme organique est *eusynoptique* : le lecteur peut facilement l'embrasser d'un seul coup du début à la fin, en saisissant le mouvement continu qui engendre, les uns après les autres, tous les éléments qui la composent en les conservant tous simultanément présents au regard de l'esprit. Condition de production et d'intelligibilité de l' *historia*, cette *sunopsis* n'envisage évidemment la représentation que dans sa dimension opaque et intransitive, c'est-à-dire non pas en tant qu'elle montre quelque chose, mais en tant qu'elle se montre à quelqu'un.

Quant à l' *enargeia*, son pouvoir de susciter, par la force d'images particulièrement « frappantes », l'émotion et l'identification des lecteurs aux témoins et aux acteurs de l'histoire, il se prête aussi à des interprétations divergentes. Envisagé dans sa dimension transparente, l' *enargeia* apparaît comme la représentation fidèle de l'expérience

vivante qu'elle exprime, comme un tableau capable de reproduire,

selon les mots de Polybe, « l' *enargeia* et l' *emphasis* des êtres réels¹² ». Mais sur quelle ressemblance se fonde l'image mentale du lecteur ? De lors qu'on prend en compte le regard du lecteur, l' *ut pictura historia* change de signification. Comme le montre Plutarque, en faisant en quelque sorte l' *ekphrasis* des « tableaux » de bataille thucydidiens, ce qui permet finalement de construire l'identité de ce qui est représenté n'est autre que l'acte même de présenter le récit comme un tableau : « Voyez Demosthène mettant les Athéniens en ligne le long du rivage escarpé de Pylos¹³... » La performativité de la parole qui « fait voir » implique des opérations complexes entre des énoncés « silencieux » qui laissent la parole aux faits eux-mêmes et une énonciation qui doit se faire entendre afin que la représentation puisse se présenter elle-même en tant qu'elle représente quelque chose : voyez Thucydide donnant à son récit « le relief d'un tableau »... Et pourtant, lorsqu'on ne lit Thucydide que pour chercher dans ses « tableaux » des morceaux de bravoure, comme il arrivera chez les théoriciens de l' *ekphrasis* à l'époque impériale, son art de peintre finira par perdre tout pouvoir de persuasion. C'était ce qu'avait déjà compris Polybe, lorsque, pour critiquer l'histoire « tragique » de Phylarque, il avait détaillé les ressorts employés par l'art de « mettre sous les yeux » afin de mieux abuser le jugement des lecteurs¹⁴ : réduire la représentation à sa dimension autotélique, ne l'envisager que dans une perspective hédoniste, c'est la priver de toute efficacité réelle.

Mais comment faire en sorte que la visibilité de l'image – condition de possibilité de l'effectivité de la représentation, à l'instar de la lumière qui, comme disait Chrysippe, ne « saurait faire voir ce qu'elle enveloppe sans faire voir à la fois elle-même¹⁵ » – ne finisse pas par occulter, par l'exhibition de sa propre présence, la vocation référentielle de l'image ? Une réponse est fournie par l'emploi de la *sunopsis* et de l' *enargeia* dans le cadre de ces deux phénomènes nouveaux de l'historiographie hellénistique et romaine que sont d'une part, la science de l'histoire universelle polybienne et, de l'autre, la rhétorique de l'histoire exemplaire qui aura son apogée dans le *Vies* de Plutarque. Dans les deux cas, la manière de « faire voir » parvient en quelque sorte à mettre au service du référent les aspects opaques de la représentation, c'est-à-dire tout ce qui fait de la *sunopsis* la condition de possibilité de la compréhension d'une forme et de l' *enargeia* la condition de possibilité de la perception d'une force. Cette réussite repose sur l'inscription de ces conditions de possibilité dans les faits eux-mêmes. Dans l'histoire polybienne, les événements du monde ont déjà acquis par eux-mêmes une forme organique et sont devenus, par la grâce de la conquête romaine et par le bon vouloir de la *Tuché*, un

objet « universel ». Dans le cadre de l'histoire exemplaire, les exploits de la vertu possèdent en eux-mêmes leur force de persuasion, une force entraînant capable de susciter des effets puissants d'admiration et de désir. La fonction ostensive du récit historique devient alors une fonction de dévoilement de l'invisible. Raconter du début à la fin l'histoire d'une conquête qui, en moins de cinquante trois ans, a transformé le monde, c'est recomposer ce corps qu'est devenue l'histoire mondiale, c'est montrer l'intrigue secrète des événements du point de vue de celle qui en est le véritable auteur, à savoir cette *Tuché* qui a fait de la conquête romaine « son projet le plus beau et le plus utile¹⁶ ». Raconter, d'autre part, les gestes des hommes vertueux c'est, comme le dit Plutarque, « peindre des âmes¹⁷ » : faire apparaître les ressorts cachés de ce « demiurge » plus efficace de n'importe quel artiste qu'est la vertu, et apprendre aux lecteurs à « voir » ces « tableaux » avec les yeux de ceux qui l'aiment, bref, comme les héros eux-mêmes.

Le concept crucial de l'histoire polybienne est celui de forme interne : il permet à la fois de sauver la *sunopsis* des risques impliqués par la fermeture du récit sur lui-même et de lui offrir un objet « scientifique » à la hauteur de son ambition exorbitante de compréhension. Un objet qui est « donné » à l'historien par la conjoncture événementielle : à partir du moment où, avec la deuxième guerre punique, s'affirme la volonté impérialiste de Rome, « l' *historia* aboutit à former un tout organique, les événements d'Italie et d'Afrique s'entrelacent avec ceux d'Asie et de Grèce et l'ensemble tend vers une seule et même fin¹⁸ ». On ne saurait comprendre le sens de cette *historia* qui est d'emblée événement et récit, sans penser aux deux autres grands modèles de forme interne que sont d'une part le *kosmos* stoïcien et de l'autre le *muthos* aristotélicien. Ils permettent d'explicitier toute l'ambiguïté d'une histoire qui est universelle parce qu'elle est « mondiale » et parce qu'elle est une « action unique » et dans laquelle coexistent deux conceptions de la composition organique : une conception objective et quasi-physique, qui résulte des effets de la domination romaine, et une conception opérationnelle et quasi-poétique qui caractérise l'action de la *Tuchè*. Grâce à Rome, l'histoire devient un monde « stoïcien » qui, en raison de la connexion interne et rationnelle entre les événements qui le constituent, transforme le statut ontologique des *res gestae* et le statut épistémologique de leur connaissance. Car, intégrés dans une totalité dont ils sont les éléments conjoints et solidaires, les faits acquièrent une intelligibilité et une nécessité qui résultent de la place qu'ils occupent au sein de la totalité. Mais si Rome « mondialise » l'histoire, c'est la *Tuché* qui la rend « merveilleuse ». Le *muthos* le plus beau, disait Aristote, est le plus surprenant : des faits nécessaires semblent alors se produire par l'effet du hasard (*apo tuchès*)¹⁹. Inconcevable sans le recours aux modes d'intelligibilité propre à l'intrigue poétique, la grande péripétie de l'histoire universelle – des faits éparpillés qui,

contre toute attente, par l'action de la *Tuchè*, s'entrelacent, s'orientent simultanément vers un seul et même but et aboutissent à former un tout organique – utilise et renverse la logique aristotélicienne du spectacle et de la fiction. La concordance des faits liés par un enchaînement causal et finalisé devient *vraiment* l'effet d'un hasard qui agit *vraiment* à dessein : la *Tuché* est le vrai poète de l'histoire. La perspective synoptique remplace celle de la fiction : tandis que celle-ci vise à faire « paraître » sensé ce qui normalement ne l'est pas, sa force à elle consiste plutôt à faire « apparaître » aux lecteurs le sens d'un spectacle inaccessible aux acteurs eux-mêmes.

Faire apparaître l'invisible : tel est aussi l'objectif de l' *enargeia* des « belles images de la vertu » chères à la rhétorique de l' *historia magistra vitae*. Portraits de l'esprit, montrant aux lecteurs l'image vivante des vertus en action, ces « tableaux » sont des anti- *ekphrasis* : leur *enargeia* n'est pas l'effet de l'art de l'écrivain, mais de la chose qu'ils représentent, l'effet de la force motrice de la vertu. Les admirer c'est admirer cette force qui les rend puissants et qui les distingue décidément des images artistiques, « car un ouvrage artistique peut nous charmer par sa beauté sans entraîner nécessairement l'admiration pour son auteur [...]. La vertu au contraire, par les actes qu'elle inspire, nous dispose non seulement à admirer les belles actions, mais en même temps à rivaliser avec ceux qui les ont accomplies²⁰ ». Bien plus performante que l'image artistique qui ne produit que des effets esthétiques, l'image des actions vertueuses possède une force active qui est inépuisable : elle fait de désir de faire et d'être et elle engendre, par ce désir, d'autres belles actions. Ce concept crucial de force motrice emprunte son mode de fonctionnement à la fois à une notion clé de la gnoseologie hellénistique – l' *enargeia* des phénomènes vrais – et à la conception proprement oratoire et poétique de l' *enargeia* qui rattache sa force non pas aux effets d'un « métier », mais aux transports de l'imagination. Car l' *enargeia* des belles images de la vertu possède à la fois la force de la vérité de l' *enargeia* des philosophes, et la force « visionnaire » de l' *enargeia* qui, de la métaphore aristotélicienne jusqu'à la *phantasia* longinienne, est définie par son pouvoir d'« animer l'inanimé » et de donner forme à l'invisible. Comme un *phantaston*, l'objet générateur des images, elle produit par elle-même un *pathos* qui est le révélateur de sa vérité ; comme la *phantasia* des orateurs et des poètes « inspirés », elle sait engendrer des effets entraînants d'enthousiasme et d'exaltation. À cette différence près que le *pathos* produit par les belles images de la vertu doit se convertir en *ethos* : monstration d'un paradigme offert à l'admiration et à l'émulation des lecteurs, cette *enargeia* possède une finalité qui fait de l'histoire un instrument d'amélioration de soi, une « philosophie pratique ».

En profitant de l'ambiguïté qui résulte de la double pertinence des notions de *sunopsis* et d' *enargeia* dans le domaine de la philosophie et

dans celui des arts du discours, ces deux manières de « faire voir » mises en œuvre la science de l'histoire universelle polybienne et la rhétorique de l'histoire pédagogique, contredisent radicalement à la fois la vision rhétorique de l'histoire et celle qu'en proposent les philosophes. Dépassement, l'une comme l'autre, d'une conception épictétique de la monstration historique, elles dépassent aussi, par la mise hors jeu de l'idée de ressemblance, une conception de l'imitation comme copie : l'image synoptique de l'histoire universelle n'est pas la réplique du plan de la *Tuchè*, elle est plutôt l'*analogon* d'une opération : « De même que la *Tuchè* a incliné d'un seul côté et forcé à tendre vers un seul but tous les événements de la terre, de même, il faut par les moyens de l'histoire concentrer dans une seule vue synthétique, pour les lecteurs, le plan qu'elle a appliqué pour la réalisation d'une série universelle d'événements²¹. » Quant aux belles images de la vertu, ce qui les caractérise c'est moins leur renvoi à un référent objectif, que leur fonction de délégués à la représentation d'un modèle, d'une référence morale.

Faut-il en conclure que ces deux manières de « faire voir » marquent aussi le dépassement de la distinction entre *res gestae* et *historia* ? Événement et récit, l'*historia somatoeidé* polybienne pose pour la première fois la question de l'homonymie de l'histoire, mais si elle révèle tout le pouvoir poïétique de configuration exercé par la forme à l'égard du contenu, elle ne le fait qu'au moment où l'historien le dénie pour l'attribuer à cette instance supérieure et extérieur qu'est la *Tuchè*. Quant aux images de la vertu, leur pouvoir de faire oublier la *mimésis* du « tableau » au profit de l'*imitatio* du modèle est finalement moins l'effet de l'effacement de la distinction entre faits et récit que l'effet de cet oubli de la différence entre représentant et représenté qu'est le secret même d'une *mimésis* réussie. Allons-nous adresser alors à l'encontre du « faire voir » le soupçon d'avoir « inventé » et installé durablement l'illusion référentielle au cœur de l'historiographie ? Au lieu de placer les anciens récits historiques au même banc d'accusation que le roman réaliste du XIX^e siècle, cet ouvrage préfère insister plutôt, en conclusion, sur que ce qui est, sans doute, leur véritable « invention ». À savoir, le corrélat objectif de la représentation d'ensemble et de la représentation évidente : « l'être-ensemble » des faits, l'« évidence » des faits.

Notes

1. Isidore de Séville, *Etymologiarum sive Originum*, I, 41 : “ *Dicta Graece historia apo toû historêîn, id est videre vel cognoscere. Apud veteres nemo conscribat historiam nisi is qui interfuisset et ea quae conscribenda essent vidisset. Melius oculis quae fiunt deprehendimus, quam auditione colligimus.* ”

Quae enim videtur, sine mendacio proferuntur.”

2. Cf. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Vrin, 1987, p. 17-18.

3. Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 51.

4. C'est l'expression employée par Plutarque au sujet de Thucydide, dans *La Gloire des Athéniens*, 347 A.

5. La formule est utilisée par Longin à propos d'Hérodote, *Traité du Sublime*, XXVI, 2.

6. P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

7. Pour cette image du miroir voir notamment Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 50 et Plutarque, *La Gloire des Athéniens*, 354 E.

8. Pour une analyse de cette double dimension de l'image chez Platon et Aristote, voir Ricoeur, *La mémoire*, p. 7-24.

9. Voir L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994, p. 369 sq.

10. Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, 49.

11. Denys d'Halicarnasse, *Sur Thucydide*, XI, 3, 14.

12. Polybe, *Histoires*, XII, 25 h 1-6.

13. Plutarque, *La Gloire des Athéniens*, 347 B.

14. Polybe, *Histoires*, II, 56.

15. Cf. Aetius, IV, 12,1.

16. Polybe, *Histoires*, I,4,1.

17. Plutarque, *Alex.*, I, 3.

18. Polybe, *Histoires*, I, 3, 4.

19. Aristote, *Poétique*, 1452 a 1 sq.

20. Plutarque, *Périclès*, 2, 2-4.

21. *Histoires*, I, 1,4.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#), PÔLE NUMÉRIQUE RECHERCHE ET PLATEFORME GÉOMATIQUE (EHSS).



- DÉVELOPPEMENT : DAMIEN RISTERUCCI, [IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#). DESIGN : [WAHID MENDIL](#).

